

### A vágy és a vizsgálat tárgya Czene Márta festészetében

*„A kép igenis ott van a szememben. De én, én magam is ott vagyok a képen.”*  
Jacques Lacan<sup>1</sup>

Ha azt állítjuk, hogy a vágy és a vizsgálat tárgya egy nő festészetében nem más, mint maga a nő, akkor még nem mondunk túl sokat. Ha viszont azt is közöljük, hogy ez a bizonyos nő nemcsak interiorizálja, hanem egyúttal dekonstruálja is a késői kapitalista társadalom fetisizált, modellszerű nőalakját, akkor már közelebb járunk egy tudományos hipotézis kíváncsiához. Sőt ha még azt is hozzátesszük ehhez, hogy Czene Márta esetében ez az értelmezési folyamat nemcsak szándékos és tudatos, de az ismétlésre és a paradox cselekményesítésre épül, akkor máris a kortárs, hipermediatizált festőművészet egyik legitim területén mozgunk.

### The Object of Desire and Analysis in Márta Czene's Art

*“The picture certainly is in my eye. But I, I am in the picture.”*  
Jacques Lacan<sup>1</sup>

If we state that the object of desire and analysis in a woman's painting is none other than the woman herself, we haven't said much. But if we also add that this certain woman not only internalizes but also deconstructs the fetishized, model-like female form of the late capitalist society, we get closer to the requirements of scientific hypothesis. In fact, if we also add that in Márta Czene's case this process of interpretation is not only intentional and conscious, but is also based on repetition and the narrativization of paradox, we immediately find ourselves in one of the legitimate fields

Czene Mártáról amúgy tudható, hogy nemcsak a művészettörténet, hanem a filmművészet és a pszichológia terepén is otthon érzi magát, sőt éppen e három terület kreatív összekapcsolása lett festészetének egyik legfontosabb hajtóereje. Erről tanúskodik a Saját filmek című projektje is Dario Argento és Roman Polanski filmjeinek festői „újraforgatásával”, illetve a Fókusz című projekt is, amikor egy az emlékezésre épülő pszichoanalitikus módszer felhasználásával vizsgálta a szubjektív és az objektív valóság, illetve a festészet és a fotográfia képi és poétikus viszonyát. A 2011-es Timeline pedig egészen úgy néz ki, mint egy storyboard, bár a létrejövő „film” inkább kelti egy kísérteties montázs hangulatát, mintsem egy koherens elbeszélés illúzióját. Az újabb festményeken azonban ez a fajta filmes, storyboardos kollázs jelleg egyre inkább háttérbe szorul, az egyes képek

of contemporary, hypermediatized painting. Márta Czene, by the way, feels at home in art history, film-making and psychology, in fact, the creative joining of the three has become one of the major driving forces of her painting. We can see this in two of her projects: My own movies (Saját filmek) is a scenic “re-shooting” of the films of Dario Argento and Roman Polanski, and in Focus (Fókusz), she examined the pictorial and poetic relations of subjective and objective reality, as well as painting and photography, with the use of a psychoanalytic method that is based on reminiscence. Timeline (2011) doesn't exactly look like a storyboard, although the emergent “film” evokes the atmosphere of a haunting montage, rather than the illusion of a coherent narrative. This cinematic, storyboard and collage attribute is more and

<sup>1</sup> Jacques Lacan: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Seuil, Paris, 1964, 89. Az idézet különlegességét itt és most az adja, hogy Lacan a „kép” alatt festett tablót (is) ért.

<sup>1</sup> Jacques Lacan: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Seuil, Paris, 1964. p. 89. The peculiarity of the quote is that for Lacan, picture also means painted tableau.

közötti üres tér, avagy a „fehér keret” eltűnik, a „filmkockák” összeforrnak, a jelenetek pedig esetenként – a belső vágás illúzióját keltve – egymásba is olvadnak, és ezzel összhangban a konkrét filmes referenciák és idézetek is egyfajta szabad asszociációs játéknak adják át helyüket. A remake és a recycling technikája helyett egyre inkább egy auteur, egy öntudatos, de mégis titokzatos szerző kerül a középpontba, aki mintha újra és újra ugyanazt a nőt festené meg.

Az alaposabb analízis természetesen feltárhatja, hogy Czene valójában több modellel – köztük önmagával – is dolgozik, a kísérteties érzés azonban mégsem múlik el, Czene ugyanis kedveli a hideg, steril tereket, a saját világukba merülő, távoli, mégis „hiperrealisztikus” szereplőket, valamint a feszült, esetenként kifejezetten zavarba ejtő helyzeteket. Mindez látszólag a szürrealizmus kultúráját idézi, és ide kapcsolhatná Czenét a fotográfia, a film és a festészet vizuális kultúráinak szintetizálása is. Sőt az identitás, illetve

a női identitás tematizálása sem idegen a szürrealizmus birodalmától, Czene azonban nagyon erősen támaszkodik egy másik forrásra, a fotórealizmus szemléletére és festői technológiájára is, amely azt a hatást eredményezi, hogy minden egyes képének igen erős a valós referenciája – mintha konkrét helyeket és konkrét személyeket látnánk, nem pedig a képzelet álomszerű világában mozognánk. Úgy tűnik, mintha a művészt nem az emberi fantázia és az asszociációk végtelen birodalma foglalkoztatná, hanem inkább az, hogy ki is az, aki fantáziál, és mi motiválja ennek során.

Ennek a „realisztikus” perspektívaváltásnak az egyik legfrappánsabb leképezése talán az Ezzel szemben (2011) című kép, ami egy nyilvánvalóan lehetetlen helyzetet ábrázol, hiszen egy a Balaton partján álló, strandoló nő napszemüvegében nem tükröződhet a Louvre egyik leghíresebb, fürdőzőket ábrázoló festménye, Jean-Auguste-Dominique Ingres Törökfürdője (1859–1862). A festői poén persze valahol nagyon

more de-emphasized in her recent paintings; the vacuum between the pictures, that is, the “white frame” disappears, and the frames are merged into each other, and in accordance with this, the particular film references and quotations also give way to a kind of free association game. The techniques of remake and recycling are gradually replaced by an auteur; self-aware, yet mysterious author in the centre, who seems to paint the same woman time and again.

A more thorough analysis might reveal that Czene actually works with several models, including herself, yet the eerie atmosphere remains, because Czene loves cold, sterile spaces, self-absorbed, distant, yet “hyperrealistic” characters, as well as tense, sometimes even embarrassing situations. All of these seem to evoke the culture of surrealism, and the synthesis of the visual culture of photography, film and painting could also connect Czene to

this. In fact, identity, and thematizing of female identity is also connected to surrealism, but Czene relies on another source as well, the photorealist approach and its pictorial technology that results in a very strong, realistic reference for each painting; as if we could see particular places and people instead of the dreamlike world of imagination. Czene seems to be more intrigued by the dreaming and imagining self than the fantastic and turbulent irreality of dreams. The artist appears to be less interested in human fantasy and the boundless world of associations and more interested in the person who fantasizes and the motivations.

Perhaps the most striking example for this “realistic” shift of perspective is the painting *By contrast* (Ezzel szemben, 2011) depicting an obviously impossible scene as in the sunglasses of a woman sunbathing on the shore of Lake Balaton Jean-Auguste-Dominique Ingres’s *The*



Jean Auguste Dominique Ingres: **Törökfürdő | Turkish Bath** 1859–1862 olaj, fa | oil on wood 108 cm × 108 cm

<sup>2</sup> Lásd ehhez Michel Foucault Las Meninas értelmezését: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*. (1966) Osiris, Budapest, 2000

<sup>3</sup> A férfitekintet viszonylatában definiált női tekintet, illetve a női nézőség elméletének kifejtéséhez lásd: Mary Anne Doane: *Film és maszk. A női néző elmélete*. (1982) Metropolisz (2000) <http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=114>

is magától értetődő, és így kézenfekvő lehet a mű címét akár egyfajta ars poeticának is tekinteni: a festő ellene mond a nő fetisizálásának, nem akar a vágy és a vizsgálat pusztá tárgya lenni, sőt éppen a férfifantáziával és a férfitekintettel szemben kívánja definiálni a női identitást. Ez a program amúgy kiválóan működik, illetve működött a feminizmus hőskorában – ma viszont már vélelmezhetünk némi ironiát is az alkalmazásában. A fürdőruhas, balatoni nő és a Törökfürdő klasszikus női, akik egy napszemüvegben tükröződnek egyfajta foucault-i poénként, úgy jelölik ki a reprezentáció és a kép terét, hogy közben a nézőt magát eltüntetik, de legalábbis elbizonytalanítják saját helyét illetően.<sup>2</sup> Az önmagát és a szemkontaktust is hiányoló néző mindeközben azon is elkezdhet töprengeni, hogy a női tekintet helyét Czene művészetében csak ebben az egy esetben tölti ki egy klasszikus és ráadásul orientalista férfifantázia, mert Czene festményeinek egyik központi témája amúgy éppen az, amit itt a férfifantázia eltakar és felülír: a női tekintet.<sup>3</sup>

Turkish Bath (1859-1862), the most famous painting about bathers from the Louvre, cannot be reflected. The painting's joke is quite obvious, of course, and thus, it may be obvious to consider the title of the work an ars poetica: the painter is against the fetishizing of women, she doesn't want to be the sheer object of desire and analysis, in fact, she wants to define female identity as opposed to male fantasy and the male gaze. This used to work quite well in the golden age of feminism, but today we may assume some irony in its use. The woman in bathing suit at Lake Balaton, and the classical women of The Turkish Bath, reflected in a pair of sunglasses, mark the space of representation and the painting as a Foucault-punchline by erasing the viewers, or at least making them uncertain about their own position.<sup>2</sup> In the meantime, the viewers who miss themselves and eye contact may start considering that in Czene's art, the female

<sup>2</sup> See Michel Foucault's Las Meninas interpretation: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája* (The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences). (1966) Osiris, Budapest, 2000.

## Szédülés

Ha elindulunk a női tekintet tematizálásának pszichoanalitikus, feminista, filmelméleti nyomvonalán, akkor nagyon hamar szembesülünk Alfred Hitchcock munkásságával, és azon belül is a *Vertigo* (1958) című filmmel, illetve azzal a ma már meglehetősen heroikusnak tűnő kísérlettel, hogy a látás és a tekintet mezejét Sigmund Freud útmutatásait követve a társadalmi nemi szerepek mentén polarizáljuk. Innen nézve egyáltalán nem meglepő, hogy Czene is megfestette a saját Szédülését (2012). Az viszont már jóval izgalmasabb, hogy festményének nincs konkrét köze Hitchcock filmjéhez, nem annak „újraforgatása”, de még csak nem is úgy közelít a témához, ahogy egykoron Hitchcock. Sőt Czene még csak nem is a szédülés, illetve a vertigo valamely ismert és könnyen dekódolható ábrázolását nyújtja, amihez azt is tudni illik, hogy a vertigo nemcsak egy Hitchcock-film címe, hanem

egy betegség, vagy inkább egy tünetegyüttes megnevezése, amely a szédülés olyan speciális verzióját jelöli, amikor a páciens úgy érzi, hogy forog vele a világ. A Czene-féle Szédülésen azonban nyoma sincs mozgásnak; a fura, függőleges diptichon mégis egyfajta feszültségre épül, amely jól beilleszthető az objektum és a szubjektum karteziánus dualizmusába, amelynek lebontása a lacani alapokon álló feminista filmelméletben is meghatározó szerepet játszott.

A Szédülés egyik kockáján egy hideg fényben fürdő női arc látható, a másikon pedig egy neoncső által megvilágított falrészlet érdekes bemélyedésekkel. Ugyanez a fal felbukkan egy másik Czene-képen is, az *Idegenen* (2013), ahol ráadásul egy a Szédülés főhősnőjéhez nagyon hasonló nő lesz a hat „kockából” álló sztori főszereplője. Az *Idegen* – szintén markáns – filmes kontextusára később még visszatérek, most csak arra hívnám fel a figyelmet, hogy a nő ott is csak két dolgot tesz: az egyik „kockán” szinte élettelenül

gaze is replaced by a classical, and in fact, orientalist male fantasy in this one case only, because one of the central topics in Czene's paintings is exactly what the male fantasy here obscures and overwrites: the female gaze.<sup>3</sup>

## Vertigo

If we examine the psychoanalysis, feminism, and film theory of the female gaze, we will soon face Alfred Hitchcock and his film *Vertigo* (1958), and the heroic but obsolete attempt to polarize the fields of seeing and gaze following Sigmund Freud's instructions through the gender roles of society.<sup>4</sup> From this aspect, it isn't surprising that Czene painted her own *Vertigo* (Szédülés, 2012), but what's more exciting is that her painting is not directly connected to Hitchcock's film, it's not its “re-shoot”, and she doesn't even approach

the topic in the same way as Hitchcock did. In fact, Czene doesn't even provide a known and easily decodable depiction of vertigo, and here we should add that “vertigo” is not only the title of a Hitchcock film but also the name of a special version of dizziness, when the patients feel like the world is rotating around them. However, there is no trace of movement in Czene's vertigo; the peculiar, perpendicular diptych still uses a kind of tension that fits well into the Cartesian dualism of object and subject, and its deconstruction was significant to theory.

In one of the frames of *Vertigo* we can see a woman's face in cold light, and on the other, a detail of a wall with strange hollows, lit by a neon tube. We can find this same wall in another one of Czene's paintings, *Alien* (Idegen, 2013), where a woman, who resembles the protagonist of *Vertigo*, becomes the main character of the

<sup>4</sup> Laura Mulvey: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film*. (1974) *Metropolisz* (2000) <http://metropolisz.org.hu/?aid=118&pid=16>  
A férfitekintet és a lacani indíttatású filmelmélet összefoglalásához és kritikájához lásd: Joan Copjec: *Read My Desire. Lacan Against the Historicist*. MIT Press, Cambridge, 1994

<sup>3</sup> For the female gaze, defined in relations to the male gaze, and the exposition of the theory of the female gaze, see: Mary Anne Doane: *Film és maszk. A női néző elmélete* (Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator). (1982) in *Metropolisz* (2000) <http://metropolisz.org.hu/?pid=16&aid=114>

<sup>4</sup> Laura Mulvey: *A vizuális élvezet és az elbeszélő film* (Visual Pleasure and Narrative Cinema). (1974) in *Metropolisz* (2000) <http://metropolisz.org.hu/?aid=118&pid=16> For the summary and critique of the male gaze and lacanian film theory, see: Joan Copjec: *Read My Desire. Lacan Against the Historicist*. MIT Press, Cambridge, 1994.



fekszik, a másikon viszont nagyon figyel. A Szédülésen is majdnem ugyanez a helyzet, azzal a különbséggel, hogy itt a fekvő nő figyel valamit; a nő figyelme azonban itt kevésbé tűnik aktívnak, inkább egyfajta révület, ahol a tekintet a semmibe vész. A neonfény ráadásul klinikai konnotációkat kelt, a nézőnek így olyan érzése lehet, hogy ezeket a fekvő nőket éppen vizsgálják. A vertigo így Czene világában nem annyira filmes allúzióként, mint inkább egyfajta tünetként jelenik meg, és ekként olyan Czene-képekhez is kapcsolódik, mint az Álmatlanság (2012) és a Fényiszony (2012), amelyek így együtt felidézhetik a depresszió képzetét is – amelynek van egy meglehetősen hosszú és kifejezetten dicstelen története is a hisztériához hasonló „női betegségként”.

Amíg tehát Hitchcock Vertigója alapvetően egy férfiközpontú detektívstori, ahol a nő tragédiája csupán csak annyi, hogy beleszeret a férfiba, és megpróbálja interiorizálni a férfi vágyát, addig Czene Szédülése egy egészen

másfajta szcénát idéz meg, mondjuk úgy röviden: a klinikai pszichiátriát, ahol a nő nem az örület tárgya, hanem annak alanya. Ekkor azonban már az sem egy elhanyagolható szempont, hogy a pszichiátriai szituációt ennél azért jóval bonyolultabbá teszi az, hogy a vizsgálat tárgya igen gyakran egyúttal a vágy tárgya is lesz, amit talán a szürrealisták vizualizáltak először Freud és Jean-Martin Charcot nyomán. Amíg tehát Hitchcocknál a férfitekintet és a férfivágy kudarcá szinte törvényszerű, hiszen a férfi egy olyan képet kényszerít rá a nőre és a valóságra, amely ahhoz nem passzol, addig a pszichiátriában a betegség rávetítése a betegre része magának a módszernek – sőt egyenesen a siker egyik záloga. A nagy kérdés innentől kezdve már az lehet, hogy Czene festői betegség- és depresszióértelmezése mennyire tudja magát függetleníteni a pszichiátriai kontextustól. A válasz pedig nem annyira a képek témájában, mint inkább az ábrázolás ambivalenciájában, többértelműségében kere-

story consisting of six “frames”. I will return to the rather strong film context of *Alien* later, for now I only want to point out that the woman of this picture also does only two things – in one frame, she lies in an almost lifeless manner, while in the other one, she is paying attention. It's almost the same with *Vertigo*, except the lying woman hardly seems to pay any attention, instead, she seems to be in a kind of trance, she gazes into space. The neon light reminds us of clinical things, so the viewers might think that these lying women are being examined. In Czene's world, vertigo is not quite a film allusion, but rather a kind of symptom, and as such, it is connected to Czene's other paintings, for example *Insomnia* (Álmatlanság, 2012) and *Photophobia* (Fényiszony, 2012), that evokes depression, which has a rather long and definitely disgraceful history as a “female illness”, like hysteria.

While Hitchcock's *Vertigo* is basically a male-centred detective story, where the woman's tragedy is nothing more than falling in love with the man and trying to internalize the man's desire, Czene's *Vertigo* invokes a completely different scene, in short: clinical psychiatry, where women are not the objects of madness but its subjects. At the same time, it is also significant that the psychiatric situation is further complicated by the transition of the object of examinations to the object of desire, something that was perhaps first visualized by the surrealists after Freud and Jean-Martin Charcot. Therefore, while in Hitchcock's film the failure of the male gaze and male desire is unavoidable, because men enforce an image onto women and reality that doesn't fit, in psychiatry projection of the illness onto the patient is part of the method – in fact, a key to success. After this, the big question remains to what extent can Czene's pictorial interpretation of



Alfred Hitchcock: **Szédülés | Vertigo**  
1958

sendő. Ahogy a vertigo sem pusztán a depresszió egyik tünete, hanem egyéb pszichés és szervi rendellenességekre is utalhat, úgy Czene figurái sem simulnak bele egyértelműen az őrült nő toposzába.

Az Álmatlanság meztelen nőalakja például kifejezetten elszakad a klinikai kontextustól, tekintete ugyan a semmibe réved, de ajkán mosoly játszik, és az akt így testtartásának semlegességén és passzivitásán túl is egyfajta erotikus potenciállal töltődik fel. Ráadásul a három kockából álló képen két másik nőalak is felbukkan, akiknek ugyan nem látjuk az arcát, de testtartásuk, illetve sziluettjük alapján feltételezhető róluk valamiféle aktív, nézői szerep. A három képből persze könnyen összerakható az álmatlanul forgolódó, a sötét lakásban járkáló és a kanapén a semmit bámuló, álmatlan nő sztorija, de a szokatlan és magányosan cselekvő nő figurája mégis valamiféle feszültséget kelt, ami nem írható le maradéktalanul a férfinéző kasztrációs félel-

illness and depression become independent of the psychiatric context. The answer can be found in the ambivalence and ambiguity of depiction, not in the topics of the paintings. Just like vertigo is not merely a symptom of depression, because it can also mean other mental and physical dysfunctions, Czene's women don't fit into the image of the madwomen.

The naked female model of *Insomnia*, for example, secedes from the clinical context, her eyes are hazy, but there is a faint smile in her face, and the nude gains a kind of erotic potential beyond the neutrality and passivity of the body position. In addition to this, there are two more women in the three-framed picture, whose faces we cannot see, but their posture, and their silhouettes suggest a sort of active, observing role. The three pictures tell us the story of an insomniac woman, tossing and tumbling in bed, walking up and down in the dark house, and gazing into space on

mei mentén. Az Álmatlanság és mellette a Szédülés tehát abba az irányba mutat, ami már a Vertigóban is felvillant: a nő nem pusztán csak egy kép, és cselekedetei sem szimp-lán a férfivágy elvárásai mentén konstruálódnak meg. A nő önálló ágens, aki azonban Czenénél többnyire barátságtalan és hátborzongató terekben kénytelen mozogni. Ez a fajta fenyegetett és a nézőktől elhatárolódó nő ráadásul nem igazán tud beilleszkedni a feminista filmelmélet aktív, a maszk és a mimikri fegyverével operáló, a férfitekintetet manipuláló nőinek sorába sem.<sup>5</sup>

A nézőnek ebből adódóan olyan érzése van, hogy Czene figyelő, sőt gyanakvó és a számukra kijelölt szerepekkel nehezen azonosuló nőalakjai nem mozognak otthonosan a rendelkezésükre álló terekben. Olyanok, mintha egyfajta bénult passzivitásba menekülnének a szédítő valóság képei és lehetséges szerepei, illetve szerepjátékai elől. Mintha a maguk módján iszonyodnának a rendelkezésükre álló tér-

től, és a tér által megkövetelt aktív, cselekvő magatartástól. Vagyis olyan, mintha a Vertigo férfi főhőiséhez hasonlóan egy egyszerre valós és metaforikus tériszonyban szenvednének. Talán az sem lehet véletlen, hogy Czene több képén is megjelenik egy olyan perspektivikus lépcsősor, amely a Vertigo nyomozóját is állandóan kísértette. E művek egyike, a Kilátás (2010) ráadásul szinte programszerűen mutatja Czene festői perspektívájának komplexitását is. A három kockából álló triptichon egyik szélén a mélybe vesző, klasszikus lépcsősor jelenik meg, középen egy letakart ablak, amelyen nem lehet átlátni, a harmadik képen pedig egy félbevágott, dohányzó nő, ha tetszik egy hasadt szubjektum, aki mögött a falon szintén feltűnik egy végtelennek tetsző lépcsősor, amely Maurits Cornelis Escher perspektivikus és illuzionisztikus képeit idézi. Az ábrázolás és a láthatóság különféle médiumainak, illetve típusainak felmutatásával a Kilátás mintha az értelmezés és a reflexivitás útját jelölné

the couch, but the strange and lonely figure of this woman still creates some tension, that cannot be fully described by the male viewers' fear of castration. *Insomnia* and *Vertigo* conveys the same message that we saw in *Vertigo*: women are not just for viewing, and their actions don't just follow the expectations of male desire. Women are independent, but in Czene's art they have to inhabit unfriendly and eerie spaces. These threatened and isolated women can barely fit into the active women of feminist film theory, who use the weapons of masquerade and mimicry, and manipulate the male gaze.<sup>5</sup> This makes the viewer feel like Czene's observing, in fact, suspicious women who feel uncomfortable in their assigned roles, are not familiar with these spaces. They seem like they are escaping into a kind of paralyzed passivity from the vertiginous images and possible roles of reality, and from its roleplays. As if they were repelled by

their space, and the demanded active behaviour. That is, they seem to suffer from a real and metaphoric agoraphobia, just like the male protagonist of *Vertigo*. It may be more than a coincidence that in several of Czene's paintings we can see a perspectivist flight of steps, that constantly haunted the detective of *Vertigo*. One of these paintings, *Prospect* (Kilátás, 2010) depicts the complexity of Czene's painting perspective almost like a program. On one side of the triptych of three frames, there is a classical flight of steps leading down to an abyss, in the middle, there is a covered window we cannot see through, and in the third picture, there is the half of a smoking woman, a kind of torn subject, and behind her, on the wall, there is another endless flight of steps, reminding us of the perspectivist and illusory pictures of Maurits Cornelis Escher. By representing the various media and types of depiction and vision,

<sup>5</sup> A maszk és a mimikri fogalma is Lacan írásából került át a filmelméletbe. A kiindulópont a tükörstádiumról szóló eszmefuttatás, ahol Lacan Roger Callois pszichaszténia-értelmezését gondolja tovább: *A tükörstádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra.* (1936) Thalassa, 1993/2, 5-11.

<sup>5</sup> The concept of masquerade and mimicry was borrowed from Lacan to film theory. The point of origin is the mirror stage, where Lacan improves Roger Callois's psychasthenic interpretation: *A tükörstádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra* (The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience). (1936) Thalassa, 1993/2, pp. 5-11.

meg egyfajta kiútként a női önértelmezés szédítő perspektívájából, abból a kép- és szerepözönből, amely a tárgyiasított és fetiszizált nő antitéziseként látott napvilágot Simone de Beauvoirtól Kim Novakon, Laura Mulvey és Julia Kristeván át Sigourney Weaverig.

## Süppedés

A képek, a képzetek és az ideológiák okozta vertigóból, illetve az ahhoz társuló, szinte bémult merevségből az egyik lehetséges kiutat tehát az a fajta analízis kínálhatja, amely a képek eredetére és működési mechanizmusára irányul. Első blikkre furcsa jelenetek és nézőpontok, izgalmas és titokzatos képzet-társítások jellemzik a „saját film”-nek tűnő Süppedést (2011) is, amely azonban allegorikusan és talán tudattalanul nemcsak a nőről alkotott képek és képzetek, de a festészet analízise is egyben. Vagyis a Süppedés nemcsak a nő test és a nő tekin-

tet vizsgálata, hanem a fotórealista illuzionizmus, a *trompe l'oeil*, illetve a felszín és a mélység viszonyának festői tematizálása is. A kiindulópont most kifejezetten egyetlen film, Roman Polanski klasszikusa, az *Iszonyat* (1965), ahol a főhősnő örületének egyik vizuális jelzése éppen az, ahogy látja a saját kezét belesüppedni lakásának belső falába. Polanski filmje ráadásul ismét egy alapvetően férfi perspektívát kínál fel további analízisére, hiszen a Vertigóhoz hasonlóan tragikus végkimenetelű film az illúzió és a valóság, az örület és a normalitás kérdései körül forog, mégpedig úgy, hogy kifejezetten egy nő tekintete vezet végig a sztorin. Egészen pontosan egy neurotikus nő szemén keresztül jelenik meg a patriarchális társadalom fenyegető, maszkulin szexualitása, amely tárgyiasítja és fetiszizálja a nőt.

Polanski ráadásul nem is elemzi érdemben ezt a társadalmi konstrukciót, hanem inkább medikalizálja a nőt, miközben persze felmutatja a medikalizálásban mindig ott szunnyadó erotikát is, amelyet az ő értelmezésében a nő

perspective seems to mark the way of interpretation and reflexivity as a way out of the vertiginous perspective of female self-definition, the torrent of images and roles that became the antithesis of the objectified and fetishized woman from Simone de Beauvoir, through Kim Novak, Laura Mulvey and Julia Kristeva to Sigourney Weaver.

## Sinking

One of the possible ways out of the vertigo of images, ideas, and ideologies, and the resulting paralyzed rigour, may be the kind of analysis that focuses on the origin of the images and its working mechanism. At first, we can find strange scenes and viewpoints, exciting and mysterious associations in *Sinking* (Süppedés, 2011), that looks like a “my own movie” too, but it is more than images and ideas

of women in an allegoric and perhaps, unconscious way, at the same time it's an analysis of painting. That is, *Sinking* is not only the analysis of the female body and the female gaze, but also a photorealistic illusion, a *trompe l'oeil*, and the pictorial thematizing of surface and abyss. This time, the point of origin is definitely a film, Roman Polanski's classic *Repulsion* (1965), where the visual sign of the female protagonist's madness is that she can see her own hand sinking into the inner wall of her home. Polanski's film offers an essentially male perspective to the further analysis, because similarly to *Vertigo*, this film also has a tragic resolution, and it examines the issues of illusion and reality, madness and normality, as seen through a woman's eyes. In fact, the threatening, masculine sexuality of the patriarchal society that objectifies and fetishizes women is seen through a neurotic woman's eyes.

nemhogy uralni, de még kezelni sem képes.<sup>6</sup> Czene viszont teljesen átértelmezi ezt az őrült, női perspektívát, a Süppedés főhőse – a Szédülés és az Idegen hőiséhez nagyon hasonló, szép, szőke nő – ugyanis értelmezni próbálja a látottakat. Ez a bizonyos értelmezői tekintet jelenik meg az üveg teáskanna falán az eltorzuló teret vizsgáló nő arcán, miközben a kiterítve, meztelenül fekvő nő szemében még a klasszikus, feminin, áldozati póz is felismerhető. Sőt a hat kockából álló paradox storyboard egyik elemén a szépség és a képesség rendjét felforgató, a dolgok anyagiságát megidéző, gusztustalan ételmaradvány is feltűnik, ami egyrészt a vanitas csendéletek régi szereplője, másrészt viszont a fenyegető, kézzelfogható, sőt undorító, abjekt (női) természet posztmodern szimbóluma is lehet.<sup>7</sup> Czene hősnője tehát nemcsak kitapintja és letapogatja a képek határait, hanem megpróbálja azokat át is hágni, igyekszik belesüppedni a nő képébe, és eközben rá is mutat annak felszínességére, egysíkúságára.

In addition to this, Polanski doesn't even analyze this social construct, he pathologizes the woman herself, while of course also pointing out the erotics in the pathologization, that the woman, according to Polanski, cannot control, or even handle.<sup>6</sup> Czene, on the other hand, re-interprets this insane, female perspective; the protagonist of *Sinking*, a beautiful, blonde woman, just like the female characters of *Vertigo* and *Alien*, tries to understand what she sees. This peculiar, understanding gaze appears in the glass teapot, on the face of the woman examining the distorted space, while in the eyes of the outstretched, naked woman we can recognize the classical, feminine, victim's posture as well. In fact, in one of the frames of the six-framed paradoxical storyboard, we can see the disgusting scrapings that evoke the materialism of things, and subvert the order of beauty and scenery, that is, on one hand, the old subject of vanitas still-life, and

<sup>6</sup> Az emberi test medikalizálásához, illetve az orvosi tekintet fogalmához lásd: Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése*. (1963) Ford.: Romhányi Török Gábor. Corvina, Budapest, 2000

<sup>7</sup> Vö.: Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982

<sup>8</sup> Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, 1996

Az abjekció megidézésével, mi több, fotórealista felmutatásával amúgy Czene egy érdekes határterületre keveredik, amelynek paramétereit Hal Foster jelölte ki az amerikai fotórealizmus és a posztmodern abject art Jacques Lacan által inspirált elemzése során.<sup>8</sup> Az amerikai fotórealizmus célja az ő értelmezésében nem más, mint a spektakuláris valóság fotografikus konstrukciójának megmutatása. Ezt azonban szerinte úgy valószínűsít meg a művészek Don Eddytől a kifejezetten rafináltan komponáló Richard Estesig, hogy nem lépnek túl az illúzió, a spektakuláris felszínes, trompe l'oeil ábrázolásán, így maga a valóság, avagy az ábrázolhatatlan lacani valós nem tud a felszínre törni, inkább csak kísért a csillogó-villogó felszín hangsúlyosan fotografikus dimenzionalitása mögött. Foster szerint ez a tetszetős és koherens, egyszerre fotografikus és festői spektakuláris csak úgy sérthető fel, ha „ábrázolhatatlan” dolgokat, avagy olyan tabukat jelenítenek meg a művészek,

on the other hand, it could be the postmodern symbol of the threatening, material, and disgusting abject (female) nature.<sup>7</sup> Czene's female subject therefore not only feels and examines the limits of the paintings, but also attempts to go beyond them, tries to fit into the image of a woman, while at the same time pointing out its shallowness and one-sided nature. By evoking abjection, what's more, its photo realistic depiction, Czene arrives to an interesting frontier, whose parameters were determined by Hal Foster following the analysis of American photorealism and the postmodern abject art inspired by Jacques Lacan.<sup>8</sup> In that interpretation, the purpose of American photorealism was merely to represent spectacular reality in a photographic construct. According to him, artists from Don Eddy to the craftily composing Richard Estes do it by not going beyond the illusion, the shallow, trompe l'oeil depiction of the spectacle, thus reality itself, that is, the

<sup>7</sup> For the pathologization of the human body, and the concept of medical gaze, see: Michel Foucault: *A klinikai orvoslás születése* (Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception).

<sup>8</sup> Cp. Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Columbia University Press, New York, 1982.

<sup>9</sup> Hal Foster: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. MIT Press, Cambridge, 1996.

amelyek zavarba ejtő és gyomorforgató hatást keltenek: az ember halandó és anyagi mivoltára, romlandóságára emlékeztetnek. Ebben a perspektívában Czene olyan munkái, mint a *Süppedés* vagy a *Hús* (2011) és a *Fókusz* (2010) éppen azért válnak izgalmassá, hogy összemontírozzák a spektakulum és az abjekt képi világát, és ráadásul közös, festői nevezőre hozzák azt, amit Foster az ábrázolhatóság mentén elválasztott egymástól.

Az *Átjárás* (2011) ebben az elméleti kontextusban egészen olyan, mintha a *Süppedés* „férfi” verziója lenne egy kiterített férfitesttel és a fizikai erőszak képével, ami azért is izgalmas, mert Czene világában viszonylag ritkán jelennek meg férfiak. Az *Átjárás* ráadásul azt sugallja, hogy Lacan eredeti elméletéhez hasonlóan Czene sem polarizálja a látás mezejét férfi és női oldalra, a férfi nála éppúgy a fenyegető külvilág, illetve a szimbolikus rend prédája, mint a nő. Az *Idegen* (2013) innen nézve is egy szinte tézisszerű mű a „férfi-”

undepictable Lacanian reality cannot break through to the surface, it can only haunt behind the emphatic photographic dimensionality of the glittering surface. According to Foster, this alluring and coherent, photographic and pictorial spectacle can only be disturbed if artists depict the “undepictable”, the taboo, that creates an embarrassing and repelling effect: they remind us of the mortal and material aspect, the mortality of humans. From this perspective, Czene's works, such as *Sinking*, or *Meat* (*Hús*, 2011) and *Focus* (*Fókusz*, 2010) are exciting because they merge the imagery of the spectacle and the abject, and moreover, they point out the common pictorial ground in what Foster separated to make it depictable. In this theoretical context, *Pervasion* (*Átjárás*, 2011) seems to be the “male” version of *Sinking*, with the outstretched male body and the image of physical violence, which is interesting because there are rarely any men in Czene's world. *Pervasion*



Czene Márta: **Fókusz 1. | Focus 1** 2010  
fotó, akril, olaj, farost |  
photo, acrylic, oil on fiberboard 76 x 115 cm





Czene Márta: **Fókusz 2. | Focus 2** 2010  
fotó, akril, olaj, farost | photo, acrylic, oil on  
fiberboard 76 x 115 cm

és a „női” valóság konkrét és metaforikus konfliktusáról egy kiterített nővel, egy végtelenbe vesző folyosóval és egy pár feszengő női lábbal, valamint olyan hétköznapi tárgyakkal (olló, schnitzer, körző), amelyek a montázs logikájából adódóan veszélyes szűrő- és vágóeszközöknek tűnnek. A festő azonban nem követi egyértelműen a feminista olvasatot, a férfi ugyanis itt sem jelenik meg agresszorként, pedig az Alien-sorozat harmadik darabjában (1992) Sigourney Weaver, alias Ripley az egyetlen nő egy férfiakból álló börtönkolónián, és az egész film olyan hatást kelt a szörnyű (és a szörnyet magában hordozó) nő bemutatásával, mintha kifejezetten a feminista, pszichoanalitikus filmelmélet számára készült volna.<sup>9</sup> Czene azonban nem az idegen szörnyre és a szörnyűségekre, és nem is a nő idegenségére és másságára fókuszál, hanem inkább a kutatásra, az önmagát is figyelő és vizsgáló Ripleyre (a Saját filmek módszerének megfelelően Weaver helyett itt is Czene egyik barátnője jelenik meg), és ezt ráadásul azzal a fajta



Czene Márta: **Fókusz 3. | Focus 3** 2010  
fotó, akril, olaj, farost | photo, acrylic, oil on  
fiberboard 76 x 115 cm

also reflects that similarly to Lacan's original theory, Czene doesn't polarize the field of view to male and female sides either, the man is just as much a victim of the threatening world and the symbolic order, as the woman. From this perspective, *Alien* (Idegen, 2013) is also an almost thesis-like work about the actual and metaphorical conflict of "male" and "female" reality with the outstretched woman, the corridor that leads to infinity, and the couple of tense female feet, as well as such everyday objects (scissors, schnitzer, compasses) that appear as dangerous piercing and cutting tools by the nature of the montage. However, the painter doesn't follow the feminist interpretation, because men don't appear as aggressors, even though in the third part of the Alien-franchise, *Alien 3* (1992), Sigourney Weaver, alias Ripley is the only woman in an all-male prison colony and the entire film creates an impression with the depiction of the monstrous woman (who

<sup>9</sup> V.ö.: Ximena Gallardo – Jason Smith: *Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley*. Continuum, New York, 2004

montázstechnikával éri el, amely újabban a posztmarxista kultúrákritikának köszönhetően ismeretelméleti hangsúlyokat is kapott. Jacques Ranciere például azt vallja, hogy a jó művészet első számú eszköze továbbra is a montázs, de immáron nem a különféle képeket, hanem a különféle képzeteket és ideológiákat kell montírozni, mégpedig azért, hogy a művész rámutathasson a látható és a mondható hatáira. Más szóval az érzékelhető újrafelosztására van szükség, amely olyan elgondolkodtató (pensive) képeken keresztül érhető el, amelyek nemcsak saját medialitásukat vizsgálják, hanem áthágják a különböző diskurzusok határait is.<sup>10</sup>

## Tükörország

Ha már a szüzsé és a festői vizualitás vizsgálata után ismeretelméleti vizekre értünk, akkor arra is érdemes rámutatni, hogy a tükröződések és az átjárókat nagy kedvel

is also pregnant with a monster), as if it was made for the feminist, psychoanalytic film theory.<sup>9</sup> Czene doesn't focus on alien monsters and monstrosities or the alienness and otherness of women, but the search, and the self-observing and analyzing Ripley (according the method of My movies, one of Czene's friend takes Weaver's place), and achieves this through the same kind of montage technique that has recently gained epistemological emphasis due to post marxist cultural criticism. Jacques Ranciere, for example, believes that the primary instrument of great art is the montage, but instead of various images, artists should mount different concepts and ideologies in order to point out the borders of the visible and the speakable. In other words, the phenomenal needs to be re-divided, and it can only be achieved through pensive images that not only examine their own mediality, but also transgress the limits of various discourses.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Vö.: Jacques Ranciere: *A felszabadult néző*. (2008) Műcsarnok, Budapest, 2011. Kevésbé köztudott talán, hogy a montázs ismeretelméleti és politika értelmezésének Erdély Miklós volt az egyik úttörője: Montázs-gesztus és effektus. (1975) In: *A filmről*. Balassi, Budapest, 1995, 139-160.

ábrázoló Czene nem annyira Lewis Carroll és a tündérme-se, mint inkább Louis Althusser és az ideológia világában lelhetne otthonra. Althusser – szintén Lacan által (tükörstádium) inspirált – elméletében ugyanis központi szerepet kap az a mód, ahogyan a szubjektum részévé válik a valóság ideologikus konstrukciójának, ahogy felismeri önmagát azokban a képekben és képzetekben, amelyeket a társadalom, illetve a szimbolikus rend a rendelkezésére bocsát.<sup>11</sup> Althusser ráadásul mindennek láttatásához a vídámparkokból ismerős elvarázsolt kastély, illetve azon belül is a tükörterem metaforáját használja fel, ahol a tükrök végtelennek tetsző során át egyszerre objektumként és szubjektumként is magunkra ismerünk. Ehhez az ideologikus értelmezéshez kiválóan illeszkedhetne Czene Tükör (2013) című munkája, különösen akkor, ha Tarkovszkij filmjét (Tükör, 1974) is behoznánk a képbe, amely az emlékezés szerepét tematizálja az én, illetve az énkép létreho-

## The World of the Looking-Glass

Speaking of epistemology after the analysis of sujet and pictorial visual, we should point out that Czene, with her reflections and pervasions, would prefer Louis Althusser and the world of ideology to Lewis Carroll and fairy tales. Inspired by Lacan's mirror stage, in the centre of Althusser's theory there is the method of the subject becoming a part of the ideological construct of reality, as the viewers find themselves in the pictures and concepts that society and the symbolic order provide them with.<sup>11</sup> In fact, Althusser uses the enchanted castles of amusement parks, specifically, the metaphor of the mirror hall, where the endless row of mirrors makes us recognize ourselves as objects and subjects at the same time. Czene's Mirror (Tükör, 2013) perfectly fits into this ideological interpretation, especially if we include

<sup>9</sup> Cp. Ximena Gallardo – Jason Smith: *Alien Woman. The Making of Lt. Ellen Ripley*. Continuum, New York, 2004.

<sup>10</sup> Cp. Jacques Ranciere: *A felszabadult néző* (The Emancipated Spectator). (2008) Műcsarnok, Budapest, 2011. It is less known that Miklós Erdélyi was one of the pioneers of the epistemological and political interpretation of the montage: Montázs-gesztus és effektus. (1975) In: *A filmről*. Balassi, Budapest, 1995, pp. 139-160.

<sup>11</sup> Louis Althusser: Ideológia és ideologikus államapparátusok (Ideology and Ideological State Apparatuses) (1970) In: *Testes könyv*. (Ed. Attila Kiss, Sándor Kovács, Ferenc Odorics) JATE, Szeged, 1996, pp. 373–412.

zásában. Czene „tükre” innen nézve azt a jelentést sugallja, hogy az erős, magabiztos és önálló nőnek, vagyis az alulról, drámaian megvilágított hősnőnek nincs szüksége tükrökre, sőt tudomást sem vesz azokról, mert képes arra, hogy autonóm módon saját magából építkezzen.

Egészen eltérő szerepet kap a tükröződés egy 2013-as festményen, a Természet 1-en, ahol ismét egy szép szőke nő jelenik meg, akinek a képe valamilyen jármű nagy ablakán keresztül tükröződik vissza. A tükröződő nőt kísérő másik két „kocka” azonban baljós hangulatot teremt a triptichonon. A középső képen ugyanis egy embriópózban fekvő, vélhetően szenvedő nő testét látjuk, a harmadikon pedig egy kicsi ablakpáron keresztül tárul fel maga a természet. A Természet 1-nek ráadásul van egy párdarabja is, így a két mű lehetne akár két egymással összefüggő triptichon is, vagy egy oltár két predellaképe, de akár kétszer három kocka is egy filmből. A Természet 2-n (2014) külö-

nösen erős vizuális hangsúlyt kap a halál motívuma, hiszen a triptichon két természetábrázolásához egy bámulatosan élethűen megfestett kéz társul, amelyen rovarok másznak, ami egyértelműen a halott testre enged asszociálni. A Természet 1 és 2 így együtt már eltávolodik a korábbi művekre jellemző analitikus és hermeneutikai kontextustól, és markánsabban idézi fel a depresszió és a halál ikonográfiáját, miközben olyan képzettársításokat is tartalmaz, amelyek ezen túlmutatnak.

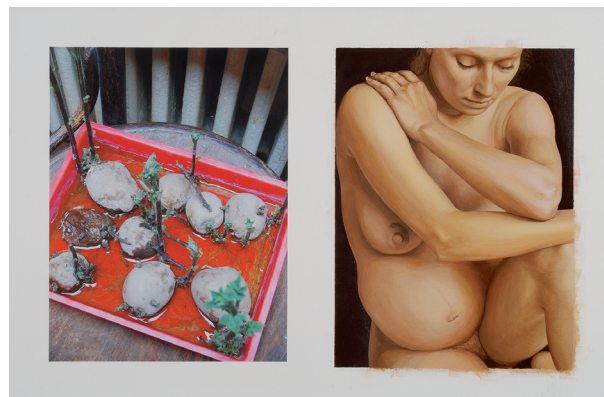
A további ikonológiai értelmezés kulcsa ebben az esetben is egy filmes asszociáció lehet, mégpedig Lars von Trier Antikrisztusa (2009), amelyben az Alien-sorozathoz hasonlóan egy erős nő jelenik meg, aki azonban erejét és indulatait nem képes kordában tartani – jó részét azért, mert nem talál ki az ideológiák útvesztőjéből. Trier ráadásul a nő gyilkos és romboló indulatait a rá jellemző, provokatív, naturális brutalitással ábrázolja, amely azonban alapvetően

Tarkovsky's film (*The Mirror*, 1974) as well, that thematizes the role of remembrance in the creation of self and self-image. From this point of view, Czene's "mirror" seems to mean that the strong, confident and independent woman, that is, the female hero, lit dramatically from underneath doesn't need mirrors, in fact, she doesn't even acknowledge them because she can autonomically build from herself. Reflection gains a completely different role in a painting from 2013, *Nature 1* (Természet 1), with another beautiful, blond woman, whose image is reflected in a vehicle's large window. Following the reflected woman, the other two "frames" of the triptych create an ominous atmosphere. In the central picture, we can see a supposedly suffering female body in embryonic position, and in the third one, we can see nature itself through a couple of small windows. *Nature 1* has a twin-painting as well, thus, the two works could be two re-

lated triptychs, or the two predellas of an altar, or even two times three film frames. In *Nature 2* (Természet 2, 2014) the motif of death gains a particularly strong visual emphasis, because an amazingly lifelike, painted hand is associated to the two triptych's depictions of nature, with insects crawling on it, that is an unequivocal association to the dead body. Together, *Nature 1* and *2* leave the analytic and hermeneutic context of earlier works, and evoke the iconography of depression and death much more strongly, while also containing associations that transgress it.

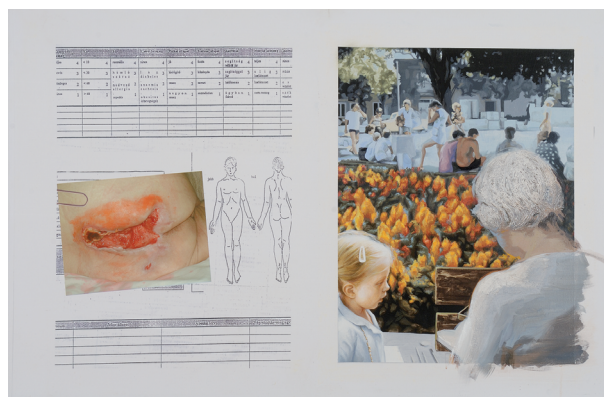
The key to further iconological interpretation could be a film reference again, none other than Lars von Trier's *Antichrist* (2009), where similarly to the *Alien*-franchise there is a strong woman who cannot control her strength and anger, mostly because she cannot find her way out of the maze of ideologies. Furthermore, Trier depicts the

idegen Czene világától, aki a mániás depressziót és a halált ugyanazzal a kísérteties, már-már esztétizáló naturalizmussal jeleníti meg, mint a szép női testet és az elegáns belső tereket. Az Antikrisztus ezen túl azért is nagyon izgalmas referencia, mert Trier a panteisztikus természetábrázolás hagyományával szemben a természet sátáni, gonosz, fenyegető arcára mutat rá, amely remekül szinkronba hozható a feminista kritika azon meglátásaival, amelyek a női test és az anyatermészet kontaminációját vallják. Trier főhősnője ráadásul éppen a boszorkányságról írja doktori disszertációját, ami az abjekt, sátáni természetkép interiorizációját vonja maga után. Magyarán szólva a gyermeke haláláért önmagát és saját szexualitását okoló nő azonosul azzal a férfi tekintettel, amely az erős és függetlenségre, sőt hatalomra vágyó nőt a középkorban a keresztény ideológia eszköztárával démonizálta. Trier ráadásul még azt is kihangsúlyozza, hogy a boszorkányságtól a hisztérikus nő kora modern alak-



Czene Márta: **Fókusz 4. | Focus 4** 2010  
fotó, akril, olaj, farost |  
photo, acrylic, oil on fiberboard 76 x 115 cm

woman's murderous and destructive outbursts with his typically provocative, naturalistic brutality, that is by nature alien to Czene's world, who depicts manic depression and death with the same eerie, almost aesthetic naturalism as the beautiful female body and elegant inner spaces. Additionally, Antichrist is also a very exciting reference, because as opposed to the traditional, pantheistic depiction of nature, Trier emphasized the satanic, evil, threatening side of nature, that perfectly fits the views of feminist criticism that believes in the contamination of the female body and mother nature. Trier's female hero is in fact writing her doctoral dissertation on witchcraft, which brings in the internalization of the abject, satanic image of nature. In other words, she blames herself and her own sexuality for the death of her child, and identifies with the male gaze that demonized independent and powerful women in the middle ages with the



Czene Márta: **Fókusz 5. | Focus 5** 2010  
fotó, akril, olaj, farost |  
photo, acrylic, oil on fiberboard 76 x 115 cm

ján keresztül egyenes út vezet a pszichoanalízis titokzatos, fenyegető nőfigurájához, amely a racionális és tudományos alapokon álló, modern, deszakralizált szimbolikus rendnek is részévé vált.

Amíg Trier a modern, ideologikus tükörterem és a női viktimizáció tragikumát fejt ki, addig Czene képeinek analitikus jellegében és a montázs költőiségében felsejlik egyfajta kiút is a képek és az ideológiák labirintusából. A fenyegető narratívák és a feszültséget (suspense) keltő képek persze Czenénél is baljóslatúak, de meta-szinten – mondjuk úgy: a vágás és a rendezés során – mégis egyfajta személyességgel és humanizmussal itatódnak át művei. Festményeinek témája ugyanis nem elsősorban a tekintet kietlen, pszichoanalitikus tere, hanem inkább a női szubjektum, amely nála a reprezentáció terében személyességgel töltődik fel, hiszen a karakterek mögött élő emberek, konkrét személyek rejtőznek. Ez is afelé mutat, hogy Czene egyfajta

lacani écranként, vagyis olyan metaforikus képernyőként, illetve valós vászonként használja festményeit, ahová saját filmjeit, saját optikai tudattalanjának képeit kísérli meg kivetíteni, mely képek aztán persze zavarba ejtően interferálnak az elmúlt jó néhány száz év különböző vizuális kultúráival a quattrocento festészetétől a németalföldi csendéleteken és a szürrealisták képalkotásán át egészen a jelenig, David Fincher és Lars von Trier filmjeiig.<sup>12</sup> Ez a hatalmas és valahol mégis bensőséges perspektíva viszont talán arra is feljogosít, hogy Czene écranjait Lacan felől úgy értelmezzük, mint amelyek célja valójában a tekintet megszelídítése (dompteregard).<sup>13</sup> Lacan ugyanis a társadalmi nemi szerepektől függetlenül definiálta a tekintetet, amelynek forrása az ő értelmezésében nem más, mint maga a szimbolikus rend, amely a nyelven keresztül kijelöli a szubjektum lehetséges pozícióit. Ez azonban olyan heideggeri és sartré-i – reménytelen és szorongásos – világba vetettséget implikál, amely csak

instruments of Christian ideology. Trier also emphasizes that from witchcraft, through the early-modern figure of hysterical woman, the road leads directly to the mysterious, threatening female figure of psychoanalysis, and became part of the scientific, modern, desacralized symbolic order.

While Trier examines the modern, ideological hall of mirrors and the tragedy of women's victimization, the analytic nature of Czene's pictures and the poetic nature of montage also offers a kind of escape route from the labyrinth of images and ideologies. Czene's threatening narratives and suspenseful images are also ominous, but on a meta-level: during editing and directing, her works are impregnated with a kind of personal aspect and humanism. The topic of her paintings is not primarily the barren, psychoanalytical space of the gaze, but the female subject, that gains a personal aspect in the space of rep-

resentation, because there are living people, real persons behind her characters. It also indicates that Czene uses her paintings as a kind of Lacanian écran, that is a metaphorical screen or realistic canvas, where she attempts to project her own films, the images of her personal, optical subconscious, that embarrassingly interfere with the visual cultures of the past hundreds of years from the painting of quattrocento, through the Dutch still-life and the imagery of the surrealists to the present, to David Fincher's and Lars von Trier's films.<sup>12</sup> This huge and inward perspective may allow us to interpret Czene's écrans from Lacan's point of view to tame the gaze (dompte-regard).<sup>13</sup> Lacan defined the gaze independently of social gender roles, and according to him, it originates from the symbolic order that marks the possible positions of the subject through language. But this is so typical of Heidegger and Sartre,

<sup>12</sup> Az écran, avagy angolul a screen részletes elemzéséhez a fotográfia és a film kontextusában lásd: Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*. Routledge, New York, 1996.

<sup>13</sup> Jacques Lacan 1964, 97-100.

<sup>12</sup> For a detailed analysis of écran, or screen in the context of photography and film, see: Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*. Routledge, New York, 1996.

<sup>13</sup> Jacques Lacan, 1964, pp. 97-100.

akkor interiorizálható, ha a szubjektum képes arra, hogy ne csak elfogadja, hanem meg is értse kiszolgáltatott helyzetét. Ez persze nem jelenti azt, hogy a vertigo egyik pillanatról a másikra megszűnik majd; a szédülés és a szorongás nem igazán gyógyítható, de kezelhető, sőt uralható. Ennek egyik lehetséges, sőt kitüntetett eszköze pedig éppen egy olyan művészet lehet, amely képes arra, hogy kivetítse és ábrázolja az emberi viszonylatok, a határok és a reflexiók komplexitását, azt a kísérteties, elvarázsolt kastélyt, amelyben élünk.

*Hornyik Sándor*

it implies such a hopeless and exposition to a world on anxiety that can only be internalized if the subject can accept and understand her exposed situation. It doesn't mean that vertigo will disappear in a flash; dizziness and anxiety cannot really be cured, but it can be treated and controlled. A possible, in fact, preferred instrument of this is the kind of art that can project and depict the complexity of human relationships, boundaries and reflections, and the haunting, enchanted castle we live in.

*Sándor Hornyik*